

Hier lockt er alle, daß sie Labe finden:
 sie legen sich am Trank, wenn auch gleich Blinden,
 weil es noch Nacht ist.

Den ewigen Born, danach mein Wunsch sich weitet,
 seh ich im Brot des Lebens dargebreitet,
 wenn es auch Nacht ist.

Kirchenmusik – Zeitmusik

Von Georg Straßenberger S. J.

In seiner Silvesterpredigt 1929 sagt Kardinal Faulhaber über »Kirche und kirchliche Kunst«: »...Die neuzeitliche Kirchenkunst ist auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen ihres Geistes, ohne bis heute einen neuen Stil gefunden zu haben. Sie wird den Stein der Weisen finden, wenn sie den Ausgleich findet zwischen dem ersten Gesetz: Du sollst dich an die kirchliche Tradition halten, und dem zweiten Gesetz: Du sollst die Sprache deiner Zeit sprechen. Das erste Gesetz verbürgt das ewig Beharrliche, ewig Wertvolle, ewig Felsenfeste, das zweite Gesetz gibt den Fortschritt, das Zeitgemäße, das Eigenwüchsige. Die kirchliche Kunst darf und soll die Sprache ihrer Zeit sprechen...«

Diese Vereinigung von Traditionsbindung und Gegenwartsnähe war zu allen Zeiten ein besonderes Problem kirchlicher Kunst. Auch die Kirchenmusik wird davon berührt. Ja sie ist als sprachlich=lautliche Kunst noch mehr dem lebendigen Ausdruckswillen ihrer Zeit unterworfen – einseitiges Verharren in Formen der Vergangenheit riegelt den Zustrom lebendiger Wasser ab, allzu freies Sich-austönen in der Sprache der Gegenwart reißt die Verbindung mit den Werten der Vergangenheit ab und gefährdet das Überzeitliche.

In einem vorausgegangenen Aufsatz haben wir zu zeigen versucht, wie alle Kirchenmusik sich als Dienerin der Liturgie unterordnen, »Dienerin des Gottesdienstes« sein muß¹. Nun soll untersucht werden, ob Kirchenmusik als Musik ein überzeitliches Gebilde, fern der großen Weltstraße, sein soll, oder ob sie auch die Sprache ihrer Zeit sprechen darf. »Darf« – also ist dies wohl das Bessere? Oder kann es vielleicht auch Fälle geben, wo die »Sprache der Zeit« mehr Fluch als Segen bedeutet? Wir wollen noch nicht entscheiden.

Außerlich betrachtet, hat Kirchenmusik einen Nachteil, wenn man es so nennen mag: sie ist nicht selbständige Kunst, sondern hat im Rahmen des liturgischen Gesamtkunstwerkes nur eine Teilaufgabe. Ist das lästige Fessel – oder wohlthuende Begrenzung? Manchem mag das erste richtig scheinen. Wir möchten uns für das zweite entscheiden – auf weite Sicht. Ebenso ist es sicher mehr Befreiung als Bindung, wenn Kirchenmusik nicht einzig dem Wollen und Können des Tonsetzers überlassen ist, sondern durch das oberste kirchliche Hirtenamt,

¹ Vgl. diese Zeitschrift, »Die Erneuerung unserer Kirchenmusik«, Oktoberheft 1937, S. 31 ff.

das über Reinheit und Heiligkeit alles gottesdienstlichen Geschehens zu wachen hat, letzte Weisungen erhält.

Mit Kraft und Kürze hat der kirchenmusikalische Kodex Pius' X. bestimmt²: »Die Kirchenmusik muß die besondern Eigenschaften der Liturgie besitzen, vor allem die Heiligkeit und Güte der Form; daraus erwächst von selbst ein weiteres Merkmal, die Allgemeinheit.

Die Kirchenmusik muß heilig sein; daher muß alles Weltliche nicht allein von ihr selbst, sondern auch von der Art ihres Vortrages ferngehalten werden.

Sie muß ferner den Charakter wahrer Kunst besitzen; sonst vermag sie nicht jenen Einfluß auf die Zuhörer auszuüben, den sich die Kirche verspricht, wenn sie die Tonkunst in die Liturgie aufnimmt.

Sie soll auch allgemein sein, das heißt, die einzelnen Völker dürfen wohl in den kirchlichen Weisen gewisse Formen annehmen, die gleichsam die Eigentümlichkeit ihrer Musik bilden; diese Formen müssen aber dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß kein Angehöriger eines andern Volkes beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck empfängt.«

Hier sind die drei Punkte bezeichnet, um die sich die Problematik der neuen Kirchenmusik gruppiert: der sakrale Charakter, die künstlerische Höhe, der Ausgleich zwischen nationaler Eigenständigkeit und übernationaler Weite.

Woher stammen diese Forderungen? Sind es vielleicht apriorische Formeln, nach denen eine wahre Kirchenmusik erst gefunden werden müßte? Oder sind sie vielleicht dem lebendigen Leben entnommen? Waren sie vielleicht zu bestimmten Zeiten schon verwirklicht? Antwort gibt uns die Musikgeschichte zusammen mit der Liturgiegeschichte: zwei Gipfelpunkte der Entwicklung werden uns gezeigt, an denen dieses Ideal in menschenmöglicher Weise schon verwirklicht ist. Beide Male war es Zeitmusik, Musik, die sich vielleicht ehemals in hartem Ringen ihre Anerkennung hatte erkämpfen müssen. Sie mußte aber erst einen Abklärungsprozeß durchmachen, mußte erst ein überindividuelles Gepräge erhalten, gleichsam objektiviert werden, bis sie von der Kirche als überzeitliche, wahrhaft liturgische Musik aufgenommen wurde.

In der ersten großen Epoche der abendländischen Musikgeschichte, der Epoche der Einstimmigkeit, ist es der gregorianische Choral, der am reinsten jene Forderungen wahrer Kirchenmusik erfüllt hat. In der zweiten großen Epoche, der Zeit der linearen Mehrstimmigkeit, die man gewöhnlich vom Beginn des zweiten Jahrtausends bis 1600 rechnet, finden wir diese Forderungen weiter verwirklicht in der sogenannten römischen Schule, der Kunst eines Palestrina und seiner Geistesverwandten. Ob auch die dritte Epoche, die Zeit der harmonisch-tonalen Musik von 1600 bis 1900, einen ähnlichen Höhepunkt erreicht hat, der für spätere Zeiten als Vorbild gelten kann, und welche Aussichten die Gegenwart bietet, soll vorläufig noch offene Frage bleiben. Jedenfalls ist es

² Motuproprio »Die Sorgen des Hirtenamtes«, deutsche Übersetzung durch Mönche der Abtei Grüssau, »Die Tonkunst im Heiligtum« (Regensburg 1929, Pustet).

musikgeschichtlich unterbaut, wenn Pius X. den Choral und den Palestrinastil als Ideal aufstellt, an dem jede Kirchenmusik sich bilden soll.

Es ist ein altes, schwer auszurottendes Vorurteil, mit der »Kanonisierung« des gregorianischen Chorals hätte der Papst die Kirchenmusik aller Zeiten auf das 6. Jahrhundert festgelegt. Choral ist nicht 6. Jahrhundert, Choral ist lebendige Entwicklung, die wir leider nur über den Zeitraum von etwa tausend Jahren verfolgen können, von 600 bis 1600. Dann tritt eine Art Todeschlaf ein, der aber nicht zu Lasten des Chorals fällt. Erst 200 Jahre später beginnt die Erneuerungsbewegung, die nochmals ein Jahrhundert später zu seiner wahren Wiederbelebung führt. Diese Erweckung geschah aber nicht, um die Musikgeschichte gewaltsam zurückzudrehen, um eine frühere Zeit einfach zu »wiederholen«, sondern das, was an jener Erscheinung überzeitlich war, soll auch für die Gegenwart wieder fruchtbar gemacht werden, für eine Gegenwart, die aus ihrer jüngsten Vergangenheit eben kein irgendwie ähnliches Erbe aufzuweisen hat. Und dieses Überzeitliche am Choral ist seine religiöse Weihe, seine künstlerische Höhe, seine Weltweite.

Daß der Choral, richtigen Vortrag vorausgesetzt, heilige, unweltliche Musik ist, hat noch kaum jemand bezweifelt. Er mutet uns an wie das Innere einer alten Basilika, eines frühromanischen Kirchenraumes. Mag immerhin die Herkunft aller Bausteine, ihre mögliche Verwertung auch in weltlicher Musik noch nicht geklärt sein, – durch jahrhundertelangen sakralen Gebrauch hat diese Musik sich für uns mit dem Begriff des Kultischen, des Liturgischen verbunden. Eine Verbindung, die nicht zufällig, sondern in sich schon grundgelegt ist durch bestimmte Eigenschaften: den Primat des Wortes, die Diatonik, die Einstimmigkeit, die den Choral besonders zum Ausdruck religiöser Gemeinschaftsgefühle und =gebete geeignet macht. »Choral und Liturgie haben sich in ihrem Werdegang gegenseitig stark und sogar wesentlich beeinflusst.... Der Choral stellt darum den primär liturgischen Musikstil dar; er ist die der Liturgie eingeborene Kunst, er hat das Ansehen des eigentlichen Altarstiles für sich.«³

Der Kunstwert des Chorals kann nur von einem Nichtkenner bestritten werden. Leider finden sich solche auch im katholischen Lager, während wissende Andersgläubige den Choral als hohe Kunst schätzen. Hat er doch in der Kindheitsgeschichte der europäischen Musik alle Formen vorgebildet, die man heute als Eigentum der Spätzeit preist: seine Lesungen bringen Epik, seine Lieder Lyrik, er kennt das dramatische Moment in den verteilten Rollen dialogischer Gefänge (man denke an die kunstvoll aufgebauten Responsorialgefänge); dazu kommen syllabische Monologe: Präfation, der Osterhymnus Exultet, und hochkünstlerische Sologefänge. So finden wir im Choral die Keimzelle für alle Formen moderner Musik: Das Rezitativ – die Lesung, das strophische Lied – der Hymnus, die Da=capo=Arie – das Alleluja mit Vers, der Koloraturgesang – das

³ O. Ursprung in der Programmschrift zur 1. Internationalen Arbeits- und Festwoche für neue geistliche Musik, hrg. von Franz Baum (Frankfurt 1930) S. 40.

Melisma; die Variation - die Kürzung und Erweiterung antiphonischer Melodien; das Rondo - die frühere Praxis des Introitus= und Communiogefanges⁴.

Die übervölkische Weite aber erfleht man am besten daraus, daß das merkwürdige Gebilde des gregorianischen Chorals, dessen Heimat wir gar nicht genau kennen, nicht nur von den Römern und ihren romanischen Nachfahren, sondern ebenso von den nordischen und später von den slavischen Völkern angenommen, ja bereichert und weitergebildet wurde. Und heute hören wir, daß indische Christen viel leichter die gregorianischen Gefänge erlernen als moderne europäische Kirchenlieder, das gleiche wird von Missionaren aus Afrika berichtet, ebenso wie vor 200 Jahren aus den Indianermissionen in Paraguay.

Bei dieser Überschau verstehen wir, wie Pius X. sagen kann: »Eine Kirchenmusik ist um so mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Stimmung dem gregorianischen Gesang nähert; umgekehrt ist sie um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem Ideal entfernt.«

Ein Gleiches hat sich wiederholt bei der Entwicklung der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. Auch sie ist im lebendigen Geschehen der Zeit entstanden, so lebendig, daß ständig geklagt wurde über »Verveltlichung« der Kirchenmusik. Die Musik war eben Dienerin verschiedener Welten, und die Menschen, die nur zu oft auch »Diener zweier Herren« waren, schleppten Dinge in die Kirchenmusik ein, die nicht hineinpaßten. All dieses Ungeläuterte ist zur rein geschichtlichen Tatsache zurückgefunken; anderes aber hat sich in jahrhundertelanger Entwicklung herauskristallisiert, und das ist es, was uns heute als ein Ideal der Kirchenmusik vorgestellt wird. »Diese Kunst, insbesondere die vokalpolyphone in der durchaus konservativen und ausdrucksstark maßvollen römischen Richtung, ist als die der liturgischen Gemeinschaft adäquate mehrstimmige Tonsprache anzuerkennen; sie ist der mit der tridentinischen Reform blutsverwandte Musikstil. Das fast restlose Aufgehen der einzelnen Stimmen in einem höheren Ganzen, die fortlaufende organische Gliedverwebung, das in leisesten taktischen Markierungen geregelte ebemäßige Dahinfluten der Tonmassen, die schier endlose Ausschöpfung einfachster tonaler Verhältnisse, dazu noch die von der Liturgie eingegebene Mäßigung in der Ausdrucksgebung, - all das vermag in einzigartiger Weise jene Ewigkeitsstimmung zu erzeugen, die der Liturgie ingenuin ist; hier ist ein mehrstimmiges kirchenmusikalisches Stilideal in vollkommenem Grade verwirklicht. Und doch, dem gregorianischen Choral gegenüber als dem der Liturgie angeborenen Musikstil nimmt selbst die klassische Vokalpolyphonie hinsichtlich ihrer Genesis und ihrer Formhaltung nur einen sekundären liturgischen Rang ein.«⁵

So spricht der Historiker, gleichzeitig den liturgischen und den Kunstwert betonend; und wenn im beginnenden 19. Jahrhundert ausgerechnet Nicht=

⁴ Vgl. M. Sigl, »Choral als Keimzelle der späteren Musik«: *Musica sacra* 1932, S. 189 ff.

⁵ O. Ursprung, »Die katholische Kirchenmusik« (Potsdam 1931) S. 186.

Theologen und Nicht-Liturgiker die reine Schönheit der klassischen Vokalpolyphonie wieder entdeckten und die Welt auf sie aufmerksam machten, wenn im Sommer dieses Jahres in Südamerika Vokalwerke des 16. Jahrhunderts, dargeboten durch deutsche Sänger, einen Sturm der Begeisterung entfachten, so darf das als Beweis gelten für ihre wahre Überzeitlichkeit und Weite. Es ist darum nicht »pro domo« oder »pro cappella Sixtina« gesprochen, wenn der Papst sagt: »Die soeben erwähnten Eigenschaften besitzt in hohem Grade auch die sogenannte klassische Polyphonie, besonders die der römischen Schule, die im 16. Jahrhundert durch Pierluigi Palestrina zu ihrer höchsten Vollendung geführt wurde und auch später noch Werke von hervorragendem liturgischem und musikalischem Wert hervorgebracht hat. Die klassische Polyphonie berührt sich nahe mit dem gregorianischen Choral, diesem einzigartigen Vorbilde aller Kirchenmusik. Deshalb wurde sie für würdig befunden, zusammen mit dem gregorianischen Choral bei den höchsten kirchlichen Feierlichkeiten, wie es die päpstlichen Gottesdienste sind, zur Verwendung zu gelangen. Daher soll auch sie in weitem Umfange beim Gottesdienst wieder eingeführt werden, besonders in den hervorragenden Basiliken, in den Kathedralen, in Seminarien und andern kirchlichen Instituten, wo es an den erforderlichen Kräften und Mitteln nicht mangelt.«

Kein Wunder nun, daß sich die Auseinandersetzung zwischen Kirchenmusik und Zeitmusik in der dritten großen Epoche der Musikgeschichte, in der beginnenden Neuzeit, weiter vollzog. Aber diese Auseinandersetzung war unter andern, erschwerenden Umständen zu führen: die »Welt«, die in der Renaissance glaubte, sich selbst entdeckt zu haben, hielt ihren Siegeslauf in Wissenschaft und Kunst, vielfach ohne Rücksicht auf religiöse Belange. Alles, was in jener Zeit musikalisch neu und fesselnd ist, kommt aus der weltlichen Musik: die Oper ringt sich aus tastenden und spielerischen Versuchen zu einer vertieften Ausdruckssprache durch, die Harmonik erweitert und bereichert sich in einem Ausmaß, daß die Chromatik des ausgehenden 19. Jahrhunderts fast nichts Neues mehr dagegenzustellen hat. Die Instrumente, namentlich die rasch sich entwickelnden Streichinstrumente, stehen im Dienste einer gepflegten Ausdruckskunst.

Und alles das ist Werkzeug einer neuen Geisteshaltung, die der liturgischen Haltung durchaus entgegengesetzt war: die Musikgeschichte hat auf ihrem Gebiet dafür den Begriff »Monodie« geprägt⁶. Das heißt nicht etwa »Einstimmigkeit« – in diesem Sinne wäre ja der Choral viel »monodischer«; auch nicht Musik, die von einzelnen vorgetragen wird, denn auch das gregorianische Graduale ist ein Sologesang. Sondern Monodie ist Musik, Gesang, der von der Einzelperson des Musikers herkommt. Die Gefühle des persönlichen – wenn auch noch nicht vereinzelter und vereinsamter – Menschen machen die Hauptsache aus. Dieser

⁶ Vgl. A. Schmitz, »Choral und neuzeitliche Kirchenmusik«: *Musica sacra* 1932, S. 289 ff.

Geist stammt von der Oper oder vom weltlichen Sololied. War er auch in den barocken Messen, selbst in solistischen Teilen, noch nicht so stark ausgeprägt wie etwa in den geistlichen Konzerten und konzertanten Motetten, so geschieht doch in der ganzen barocken Kirchenmusik die Hinwendung zu Gott nicht von der Kirche, sondern von der Welt aus! Die großen Repräsentationsmessen nehmen sich den Glanz eines irdischen Herrschers zum Vorbild für ihre prunkvollen Klanghäufungen; in den damals beliebten »Gratias«-Messen – das Gratias im Gloria wurde rondoartig wiederholt – spiegelt sich nicht mehr die liturgische Haltung der betenden Kirche, sondern das dankbare Gefühl des Geschöpfes gegenüber dem Schöpfer einer besteingerichteten Welt (Leibnizens Weltgefühl!). Die Kirchenmusik des Rokoko erwächst aus dem irdischen Glückseligkeitstrieb der Aufklärung, während die klassische Kirchenmusik in sich das sittliche Verantwortungsgefühl des autonomen Menschen trägt, die Grundhaltung des deutschen Idealismus; die Romantik wiederum ist voll Sehnsucht nach dem fernen Märchenland, voll von Unklarheit und Unruhe in der eigenen Brust.

Das alles sind künstlerisch fruchtbare Haltungen, anregend, belebend, an Höhepunkten auch musikalisch hochwertig, – es fehlt aber jene Heiligkeit, bei der »alles Weltliche nicht nur von der Kirchenmusik selbst, sondern auch von der Art ihres Vortrages ferngehalten ist«, es fehlt jene Weltweite, die trotz aller eigentümlichen Art »keinen Angehörigen eines andern Volkes beim Anhören einen unangenehmen Eindruck empfangen läßt«.

Wohl hängt der Mensch des Südens und des Ostens an dieser Kunst, und er behauptet vielfach, er könne dabei besser beten als bei langweiliger Vokalmusik. Das soll im einzelnen Fall nicht bestritten sein. Aber ebenso ist Tatsache, daß das Kirchenbewußtsein in jenen Gegenden immerhin noch stark von der Aufklärung beeinflusst und darum zeit- und raumgebunden ist. Es fehlt also an übernationaler Weite. Ein gebildeter Japaner, der in Europa zum ersten Mal eine Orchestermesse eines schlesischen Komponisten gehört hatte, antwortete, um sein Urteil gefragt: »Ich habe solche Musik schon gehört. In Tokio – in einem Kino.« – »...daß kein Angehöriger eines andern Volkes beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck empfängt«!...

Darum hat für diese Epoche Pius X. nur Worte der Zurückhaltung, ja der Warnung: »Unter den verschiedenen Arten der neueren Musik erschien für die Ausschmückung des Gottesdienstes offenbar weniger geeignet jener Opernstil, der im vergangenen Jahrhundert namentlich in Italien verbreitet war. In seinem ganzen Wesen ist er ja der Gegensatz zum gregorianischen Gesang wie zur klassischen Polyphonie und damit zur obersten Norm jeder Kirchenmusik. Überdies entsprechen die innere Anlage, der Rhythmus und der sogenannte Konventionalismus dieser Kunst nur schlecht den Forderungen der wahren liturgischen Musik.«

Ein vornehm abwägender Ton spricht aus diesen Worten; ebenso aus den folgenden: »Die neuere Musik ist ja in der Hauptsache im Dienste weltlicher

Zwecke entstanden. Daher muß man hier größere Vorsicht walten lassen, daß solche Werke, die dem modernen Stil sich anpassen, nichts Weltliches in die Kirche einschleppen, daß sie nicht an weltliche Motive anklingen, noch auch in den äußern Formen den weltlichen Gefängen nachgebildet seien.« Es wird also nicht einfachhin verdammt, sondern immer wieder auf die entscheidenden Punkte aufmerksam gemacht, und diese sind zusammen eben eine geistige Haltung. Nicht Äußerlichkeiten: nicht in den Instrumenten besteht die Weltlichkeit, sondern in dem Geist, der sie gebraucht. Es ist ein großes Mißverständnis, wenn man meint, die »Orchester-messen« als solche seien das große Übel, gegen das der Papst den Kampf führt; man lese doch unvoreingenommen, was Pius XI. über den Gebrauch der Instrumente in der Kirche sagt⁷: »Wir sprechen es hier feierlich aus, daß die Kirche den Gesang mit Orchesterbegleitung keineswegs als eine vollkommeneren und für den Gottesdienst geeigneteren Musikart betrachtet. Denn es geziemt sich, daß im Heiligtum mehr als die Instrumente die menschliche Stimme erschalle: die Stimme des Klerus, der Sänger und des Volkes. Doch darf man nicht glauben, die Kirche stehe, weil sie die menschliche Stimme jedem Instrument vorzieht, dem Fortschritt der Musik entgegen. Denn kein Instrument, so vortrefflich und vollkommen es auch sei, vermag die menschliche Stimme im Ausdruck seelischer Empfindungen zu übertreffen. Das gilt am allermeisten, wenn sich die Seele der Stimme bedient, um Gebete und Loblieder zum allmächtigen Gott emporzusenden.« Also der selbstverständliche Primat des Vokalen vor dem Instrumentalen ist hier ausgesprochen, weiter nichts. Etwas anderes ist es, wenn der gleiche Papst liturgische Aufführungen von Messen der Wiener Klassiker ablehnt: das geschieht nicht um der Instrumente willen, sondern um der geistigen Haltung willen, aus der heraus die Messen als Ganzes gestaltet sind: »Mancherorts hat man, besonders wenn Jahrhundertfeiern zum Gedächtnis berühmter Musiker begangen wurden, das zum Anlaß genommen, gewisse Werke in der Kirche aufzuführen, die, mögen sie auch noch so vortrefflich sein, doch zur Heiligkeit der geweihten Stätte und der Liturgie nicht paßten und daher unter keinen Umständen hätten aufgeführt werden dürfen.« Daß hier unter anderem auf die zyklischen Aufführungen im Schubertjahr 1928 angespielt ist, liegt auf der Hand.

Es ist anzunehmen, daß die Auseinandersetzung zwischen Kirchenmusik und weltlicher Musik, zwischen überzeitlicher, überwölkischer Haltung und Stehen im lebendigen Fluß der Zeit sich auch in unsern Tagen wiederholt. Selbstverständlich können wir hier noch keinen fertigen Zeitstil »feststellen«, wir haben ja noch keinen Abstand von diesem Geschehen. Wohl aber können wir die Aussichten, die »Bedingungen der Möglichkeit« andeuten, die für einen neuen kirchenmusikalischen Stil heute gegeben sind. Um das Ergebnis kurz voranzufügen: wenn auch noch vieles ungeklärt und unausgereift ist, im ganzen

⁷ Constitutio Apostolica vom 20. Dezember 1929; deutsch in »Die Tonkunst im Heiligtum« S. 43 ff.

betrachtet stehen die Anzeichen für das Heranwachsen eines kirchenmusikalischen Zeitstiles bedeutend besser als in der vergangenen Epoche.

Zur Verhandlung steht natürlich nicht das, was heute an Kirchenmusik aufgeführt wird, sondern was heute geschaffen wird. Und auch hier nicht das, was einfachhin »die Sprache der Zeit spricht«, sondern was diese Sprache in liturgischer Haltung spricht. Es ist nicht leicht, über das Gesamtschaffen der Gegenwart einen genügenden Überblick zu gewinnen; bloßes Lesen von Partituren kann in den seltensten Fällen das Klangbild ersetzen, abgesehen davon, daß viele Werke nur handschriftlich existieren. Doch haben wir heute eine ausgezeichnete Hilfe in den äußerst reichhaltigen Tagungen der »Internationalen Gesellschaft für neue geistliche Musik«, die im Abstand von etwa zwei Jahren einen Querschnitt über das kirchenmusikalische Schaffen der Gegenwart bieten. Hat man noch die erste Frankfurter Tagung 1930 eine »Mustermesse« kirchlich-religiöser Musik genannt, bei der eine Überfülle liturgischer, liturgisch fein wollender und religiöser Tonwerke dem staunenden »Kunden« dargeboten wurde, so mußte man doch die Tatsache feststellen: eine neue, nicht nur vermeintlich neue Kirchenmusik ist schon da, die sich tapfer den Platz an der liturgischen Sonne erkämpft. Erkämpft gegen eine Reserve der Gegenseite, die vielleicht getragen ist von einem übergroßen Eifer für das Alte, - dagegen ist der Sieg nicht allzu schwer; oder gegen eine Reserve, die aus tieferer Weisheit kommt, die mißtrauisch geworden ist gegen einen falschen katholischen Kultur-optimismus, der nur unter allen Umständen »mit der Zeit gehen« möchte. Es handelt sich aber ganz und gar nicht bloß darum, die »Errungenschaften der Neuzeit« in die Kirchenmusik herüberzunehmen: entscheidend ist, daß man die Erfordernisse der Liturgie neu gesehen und begriffen hat. Das müssen uns Selbstverständlichkeiten sein. Aber gerade deshalb dürfen wir jetzt auch die Frage stellen: Was für Bausteine liefert uns die Musik von heute, die sich unserem liturgischen Zweckbau dienend einfügen lassen?

Die Romantik hat sich auf dem Weg über den Impressionismus selbst aufgelöst und zerlegt. Ihr Erbe war die Atonalität, die konsequente Leugnung jeder Bindung, jeder Bezogenheit der Elemente. Aus organischer Musik wurde atomisierte Musik. Noch kein Jahrzehnt war vergangen, und aus dem Chaos drang der Ruf nach Form: »Zurück zu Händel!« ist das Lofungswort in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrzehnts. Und man schrieb linear, konstruktiv, kühl: »Neue Sachlichkeit.« Jedes Gefühl wäre Rückfall in die Romantik und darum verdammenswert gewesen. Aber die Form ist wieder zu Ehren gekommen; mit Vorliebe sind es polyphone Gebilde, die sich in diatonischer Melodik entfalten. Die Harmonik vermeidet Terzen und Sexten und bevorzugt Quart-, Quint- und Oktavklänge. Harten Reibungen harmonischer Art geht man nicht aus dem Wege. Der Rhythmus ist entweder ein scharf und unerbittlich hämmernder, wie schon in der Atonalität, oder es ist ein schwebender Rhythmus, der bewußt alles meidet, was an schematische Metrik oder Periodik erinnern könnte. Ein neues Klangideal erhebt wieder: die schwüle Farbenpracht des impressionistischen

Orchesters ist der klaren Farbtrennung gewichen; es wird mehr in Linien gezeichnet als in Farben gemalt. Die alten Streichinstrumente mit ihrem verhaltenen Klang hört man wieder gerne und zieht sie in manchem dem gefühlsüberfüllten Klang der modernen Geige vor; Bläser gelten mit Vorliebe als Träger einer »objektiven« Tonsprache. Vor allem aber hat man den reinen Klang der menschlichen Stimme wieder entdeckt, wie er sich nicht in der Stimme des Opern- oder Konzertsängers, sondern im Chorklang offenbart, der zugleich noch der naturgegebene Ausdruck eines neu erwachten Gemeinschaftswillens ist.

An welcher Stelle der Vergangenheit knüpft diese Musik an? Sie kann nicht an die Musik von gestern anknüpfen, denn diese ist Chaos; sie will auch mit der Musik von vorgestern nichts zu tun haben, denn diese ist die Romantik, die ihr als »untragbar« gilt. Man spürt also ein Suchen und Tasten nach dem Boden, auf dem man stehen will: am ehesten kann man sagen, daß die heutige Musiksprache jener der Niederländer, dem Zeitalter der Gotik verwandt ist.

Ist nun die Kirchenmusik von heute dieser Zeitmusik in ihren Ausdrucksmitteln verwandt? Ja, in weitem Maße. Empfängt sie dadurch einen Gewinn an liturgischer Haltung? Mit einigen Einschränkungen kann auch diese Frage bejaht werden⁸.

Auch bei ihr ist kennzeichnend die Loslösung vom subjektiven Sentiment, also eine scharfe Gegnerchaft zur Romantik: alles, was je in der katholischen Kirchenmusik als sentimentale, unmännliche Musifizerei sich breitmachen konnte, wird in Acht und Bann getan. Das emotional Inhaltliche tritt zurück vor dem rational Formalen: die alten Formen werden wieder geschätzt und viel gebraucht, Messen in Fugenform, Credo über einem Basso ostinato sind keine Seltenheiten mehr, kanonische Künste spielen sich auf wie in der Zeit der Niederländer. Die Diatonik ist wieder in beherrschende Stellung eingerückt – man »darf« wieder diatonisch schreiben. Aus dem choralischen Melos blüht eine neue Welt auf. Auch der Rhythmus ist dem Choral verwandt: freischwebende Melodien ohne strenge, taktbetonte Skandierung sind beliebt. Die Harmonik scheut nicht vor Härten und ungewohnten Quart- und Quintklängen zurück. Die Vokalkomposition ist wieder hoch angesehen; nur selten werden Orgel und andere Instrumente zugezogen. Kennzeichnend ist auch das Abrücken von einem falschen Originalitätsbegriff der ausgehenden Romantik. Man »darf« heute wieder ein Choralthema oder ein Kirchenlied einer Komposition zu Grunde legen, darf wieder eine Parodiemesse schreiben, ohne daß dies als Komposition zweiter Güte eingeschätzt wird. Die vorige Generation sprach in solchen Fällen von Armut der Erfindung, von Ideenlosigkeit. Wir wissen wieder, daß auch das Wachsen des Kunstwerkes nicht durch eine Art Urzeugung von einem fernen Gestirn her, sondern durch organisches Wachstum und Entwicklung aus stufenweise vorbereiteten Gebilden herkommt.

⁸ Absichtlich ist vermieden, Namen zu nennen, um nicht bei der Überfülle des Gebotenen und der Kürze der Darstellung einzelne Namen und Schulen ungerecht zu bevorzugen.

An welchem Punkt der Tradition knüpft nun die neue Kirchenmusik an? Der Rezensent einer neueren Messe glaubte seinen Tadel so aussprechen zu müssen: die Messe bedeute einen Rückfall ins Niederländertum. Selbst vollständig in der Romantik befangen, ahnte er wohl nicht, daß viele der Neueren auf ihr »Niederländertum« stolz sind. Sie haben eine offene oder geheime Abneigung gegen die klassisch gerundete Kunst eines Palestrina - warum und mit welchem Recht oder Unrecht, soll später noch gesagt werden.

Schon ohne Anwendung im einzelnen ersieht man, wie wertvolle Stücke liturgischer Haltung diese neue Kirchenmusik in sich birgt. Diese Haltung immer auch zum Ausdruck zu bringen, gelingt zwar noch nicht allen, doch ist bei einer großen Zahl von Komponisten der ernste Wille zu liturgischer Haltung, zu Verantwortlichkeit gegenüber dem heiligen Werk nicht zu verkennen. Nicht alle werden zwar einer Strenge huldigen wie einer der Führer des radikalsten, kompromißlosesten Flügels: »Gesundung und Erneuerung der Kirchenmusik kann ich nur von unerbittlichster Strenge erwarten, die ohne jeden Kompromiß jeden auch noch so geringen persönlichen Belang als Einbruch in die Geschlossenheit liturgischen Dienstes ansieht. Eine Strenge ist gemeint, die weitab von einer düsteren Freudlosigkeit eher einer innern Serenitas des Geistes gleicht, eine Strenge, die nicht so sehr anzustrebendes Ziel, Objekt eines sich heftig mühenden Willens ist, vielmehr ein Sosein, eine Lebensform und Haltung des Geistes.«

Nicht allzu viele werden sich diese strenge, ja puritanisch anmutende Haltung zu eigen machen, aber sie zeigt doch, ein wie reiner Dienstwille gegenüber dem »opus Dei« heute auch bei hochbegabten Komponisten zu finden ist. Und mögen auch die Werke gerade dieses Komponisten wegen ihrer »Körperlosigkeit«, ihrer »Unsinnlichkeit« als liturgische Kunstwerke noch sehr umstritten sein, so gilt doch von einer großen Anzahl kirchenmusikalischer Werke der Gegenwart, was schon Pius X. vor 35 Jahren ausgesprochen hat: »Die Kirche hat allezeit den Fortschritt der Künste gefördert und begünstigt. Sie läßt zum Dienst der Religion alles zu, was der menschliche Geist im Laufe der Jahrhunderte an Gutem und Schönem hervorgebracht hat, freilich unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Deshalb findet auch die moderne Musik die Billigung der Kirche, da auch sie Werke voll Feinheit, gutem Geschmack und Würde aufzuweisen vermag, die der kirchlichen Handlungen keineswegs unwürdig sind.«

Gerade weil sich die heutige Kirchenmusik wieder einmal in liturgischer »Sonnennähe« befindet, sollen auch die Gefahren und Schwierigkeiten nicht verschwiegen werden, denen sie noch unterworfen ist. Heute besteht ja die Gefahr einer Verveltlichung nicht in dem Sinne, daß die Kirchenmusik Tanzrhythmen und Opernfinales bringt, daß sie durch Tristan-Harmonik eine unkirchliche, ja ungeistliche Atmosphäre ins Heiligtum einführt, - aber kann nicht auch auf anderem Weg das »saeculum« seinen Weg in die Kirche suchen, Zeitererscheinungen und Zeitkrankheiten, die durch die Kirche überwunden, aber nicht in die Sprache ihres Gottesdienstes aufgenommen werden sollen? Wir meinen da in erster Linie jenes unruhvolle Grübeln und Suchen, aus dem heraus manche

Komponisten alles das, was wahre Größe einfach sagen würde, in gefuchter Problematik und Ungelöstheit bringen. Man erklärt diese Haltung vielfach als die »Unruhe zu Gott« der modernen Seele, die eben in der Kirchenmusik ihren Ausdruck findet. Kein Zweifel, daß es eine Art »Ruhe« und »Klarheit« und »Verklärung« gibt, die dem modernen Menschen auf die Nerven geht, weil er fühlt, daß sie gemacht und innerlich unwahr ist. Aber stecken wir nicht noch tief im Standpunkt der Monodie drinnen, wenn wir glauben, die Kirchenmusik solle den seelischen Zustand des betenden, aber von der Welt gehezten und noch nicht zu Gott heimgekehrten Menschen ausdrücken? Kommt denn der Mensch nicht gerade deshalb ins Gotteshaus, um dort »Ruhe zu finden für seine Seele«? Nicht die Predigten machen auf den Menschen der Gegenwart den tiefsten Eindruck, in denen ihm seine Not und sein armseliger Zustand recht anschaulich vor Augen geführt werden, sondern jene Predigten, die ihm in faßlicher Weise zeigen, wie er mit seiner Not fertig werden kann. So ist es auch mit der Kirchenmusik: manches müßte »erlöst« sein, weniger »Sturm und Drang«. Es ist bezeichnend, was ein wohlmeinender Beurteiler von einem der Fähigsten unter der jungen Komponistengeneration sagt: »Er ist eine revolutionäre, übersprudelnde, suchende und grüblerische Künstlernatur. Seine Schreibweise sucht nach Abklärung, sie brodelte in stürmischem Jugend- und kämpferischem Gestaltungswillen, erscheint manchmal allzu überladen, bizarr und willkürlich. Noch liegt das Ausdrucksgebiet zu sehr auf rein geistigem, konstruktivem Feld, findet noch nicht den Ausklang zwischen Klang und Geist; doch schon kündigt sich fern diese Entwicklung an; die Auswägung zwischen Aufwand und Wirkung wird feinnerviger und drängt zur Größe und Plastik und Gestaltung.«

Hier ist eben ein weiteres Hemmnis genannt worden: ein vielfach gepflegter Intellektualismus und Konstruktivismus, der in jeder Gefühlsäußerung schon »kitsch« und Rückfall in die Romantik wittert. Und solange das ist, darf man sich gar keine Hoffnung machen, daß das Volk sich dieser neuen Musik erschließt. Das Volk ist weitherziger und bildungsfähiger, als man manchmal glaubt, weitherziger oft auch als seine berufenen Erzieher, es kann viele neue Dinge kirchlicher Kunst verstehen lernen, wenn sie ihm mit Liebe und Geduld und in der rechten Art geboten werden; aber mit reiner »Sachlichkeit« läßt sich das Volk auf die Dauer nicht abpeifen. Bei aller Pflicht der Erziehung zum Neuen darf der Kirchenkomponist doch nicht ein berechtigtes Maß von Volkstümlichkeit im guten Sinne vermissen lassen; denn das ist eine seiner ersten Pflichten, wenn er für die Gemeinschaft schreibt.

Es ist auch bei dem vielen Reden von liturgischem Sinn und Gemeinschaftserlebnis nicht recht zu verstehen, warum die Kirchenmusik der Gegenwart bis jetzt praktisch fast nur für große und leistungsfähige Chöre existiert. Erst in den allerletzten Jahren gehen Komponisten auch daran, für, wie sie meinen, »kleine Verhältnisse« zu komponieren. Man ist schon zufrieden, wenn die Werke dann

für mittlere Chöre erschwinglich sind. Die Frage ist bereits ernsthaft aufgegriffen, es muß aber noch viel geschehen, bis hier berechtigte Wünsche erfüllt sind.

Auch die neue Musik will traditionsgebunden sein. Nur knüpft sie bei ganz frühen Gegebenheiten an. Die letzten zwei Jahrhunderte werden grundsätzlich ausgeschlossen - es gibt kein schlimmeres Wort der Verachtung und Ablehnung als »Romantik«. Aber auch die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts gilt vielen nicht als das Vorbild, sondern man greift weiter zurück bis ins Niederländertum. Warum diese Ablehnung des Palestrinastils? Vielleicht deshalb:

Zunächst ist der Gegenwart der echte Palestrina fast nur in romantischer Darstellung bekannt. Dann ist durch den Pseudo-Palestrinastil der cäcilianischen Periode wohl auch das Urbild noch etwas belastet. Dazu kommen beachtliche sachliche Gründe: die gotische Musik ist gelockerter, freier, und gerade dieses »Unabgeklärte« macht sie als Anregung zu weiterer Arbeit so brauchbar. Sie ist auch noch choralnäher, kennt noch mehr das freie Ausschwingen der melodischen Linie, ist weniger vom Harmonischen her beeinflusst.

Das alles macht sie dem modernen Kirchenkomponisten so wert, und die Gründe sind begreiflich. Aber sind es wirklich lauter positive Werte, die damit erworben werden? Gewiß muß jede Generation das ererbte Gut ihrer Väter wieder neu erwerben, um es zu besitzen. Aber heißt das wirklich, daß man die Errungenschaften früherer Generationen so lange ignorieren soll, bis man sie selbst nachentdeckt, nacherfunden hat? In diesem Fall: die klare Formung und Läuterung dessen, was in der Gotik eben noch nicht so geformt und geläutert war? Und soll dieser Reifeprozess nun ausgerechnet in der Kirche, im Angesicht des Heiligsten vor sich gehen? Hier sind Fragen, die noch einer Beantwortung bedürfen.

Am auffallendsten hat sich bei der letzten Tagung in Frankfurt gezeigt, daß es der neuen Kirchenmusik noch nicht gelungen ist, den Ausgleich zwischen nationaler Eigenständigkeit und übernationaler Weite zu finden. Eigenarten müssen sich zeigen, wir wollen nicht eine verwässerte Einheits- und Allerweltsprache, und, um es vorwegzunehmen: am nächsten dem Ideal schien jene Nation gekommen zu sein, die in ausgeprägter Weise ihre eigene Sprache spricht, und trotzdem oder gerade deshalb ist sie auf dem besten Wege, uns den neuen Kirchenstil zu schenken, auf den wir alle warten.

Es war da noch bedauerlich viel zu hören - bei Deutschen und Niederländern - von jener urdeutschen Grübelfucht, der Schattenseite wahrer Tiefe, die alles und jedes zerfasert, sich mit allem und jedem »auseinanderlegt« und so nicht recht zu einem gottfrohen musikalischen Beten kommt. Ähnlich lebt in westlichen und südlichen Ländern noch eine übergroße Freudigkeit an reinem Spiel der Form oder der Farbe, aber ohne tieferen Ausdruck. Den Nordländer mutet das oberflächlich an. Aus neueren Kompositionen des Ostens (Polen) klingt uns nicht etwa nur gesunde Romantik, sondern teilweise eine aufreizende Gefühlseligkeit entgegen. Die Orgelmusik steht zum großen Teil, namentlich in Westeuropa, noch ganz im Banne eines farbenschillernden Impressionismus,

oder sie versucht, durch atonale Klangballungen der Orgel neue Reize abzugewinnen. Nur wenige Orgelwerke, meist deutscher Meister, zeigten ernstern Gestaltungswillen und eine Tonsprache, die man als geistlich gelten lassen konnte. Im ganzen: dem Ideal am nächsten kamen wohl, neben einigen kleineren Schweizer A-cappella-Sachen, die Werke der Ungarn: sie zeigten gelockerte Satzweise, lebendigen Rhythmus und eine Thematik, die weithin gespeist wird von der Gregorianik. Und zwar ist das kein Fremdkörper, der von außen dazugebracht wurde, sondern es lebt in organischer Einheit mit ihrer Volksmusik, die ja aus gleichen Wurzeln erwachsen ist wie die Gregorianik.

Es ist eine große, fast übermenschliche Aufgabe, vor der die Kirchenmusik jeder Zeit, also auch der unsrigen, steht. Das Gotteswort, das als lebendiges »Wort« aus einem bestimmten Volk, aber für alle Völker »Fleisch geworden ist« und sein Wort der Offenbarung in einer bestimmten Sprache, aber für alle Sprachen uns geschenkt hat, muß hier in einer Teilerscheinung, in der Erscheinung des liturgischen Betens und Singens, immer aufs neue lebendig und verständlich gemacht werden, so daß nicht weniger seine Herkunft vom Ewigen, von Gott, aufleuchtet als seine Bestimmung für Menschen aller Völker und Zeiten.

Niels Steensen als Naturforscher

Von Aloisius Menzinger S. J.

Als der Däne Niels Steensen seine ersten Entdeckungen machte, war die Kenntnis des tierischen Körpers und der Erdoberfläche noch ziemlich mittelalterlich. Die meisten Naturforscher fühlten sich als Ärzte und betrachteten Physiologie und Anatomie bloß als Hilfswissenschaften der Medizin. Es ist von Bedeutung für die Forscherarbeit Steensens, daß er sich nie als Arzt betätigt hat und seine Untersuchungen sich nur selten mit Fragen rein medizinischer Art befassen – Leibarzt des Großherzogs von Toscana wird wohl ein bloßer Titel gewesen sein, und am Spedale di Santa Maria Nuova war seine Stellung die eines Anatomen. Daher sein theoretisches, echt wissenschaftliches, durch keine Fragen nach praktischer Verwendbarkeit behindertes Interesse am Stoff und seine weitauschauenden, von den Zeitgenossen oft nicht gewürdigten Schlußfolgerungen. Die Entdeckungen Steensens sind überraschend, nicht bloß durch ihre Menge, sondern mehr noch durch ihre wissenschaftliche Nüchternheit und Klarheit. Während die meisten seiner Zeitgenossen, geblendet durch vorgefaßte Meinungen, es nicht der Mühe wert fanden, den Gegenstand ihrer wissenschaftlichen Darlegungen ad oculos zu untersuchen, ist Steensen mit Harvey, Borelli, Sylvius, Malpighi, Svammerdam einer der ersten wirklichen Beobachter.

Bei alledem haben seine Untersuchungen das Gepräge des Zufälligen. Das Material, das er behandelte, war nicht von ihm frei gewählt. In der ersten Zeit, in Holland, nahm er das, was am leichtesten und billigsten zu beschaffen war.